

# AZ ÉN TÜKREI MONTAIGNE ESSZÉIBEN ÉS REMBRANDT SAJÁT KEZŰ ARCKÉPEIN<sup>1</sup>

## A FESTÉSZET MINT ÖNSZEMLÉLET

„Hallottam barátaim között a véleményt, hogy a költők állítása szerint a virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója, és minthogy a festészet minden művészet virágává vált, az egész Narcissusról szóló történet éppen ideillik. Mit mondasz, mi egyéb a festészet, ha nem magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?” (Alberti 1997. 95). Ezek a mondatok attól az Albertitől származnak, aki a perspektíva elméletének első megfogalmazója volt (részletesebben lásd: Cristelle 1993). A festészetről írott traktátusának második könyvében a művészeti ág dicsőítéséről esik szó, vagyis arról, hogy miért emelkedik ki a többi művészeti ág közül épp ez a képalkotási mód. Ebben a kontextusban Alberti Ovidius *Metamorphoses* (*Átváltozások*) című művére utal vissza, s benne Narcissus történetére, melyből két elemet emel ki. Egyrészt hogy a szép ifjú magához ölelte a forrás vizének tükrét, feltehetőleg azért, mert a benne meglátott arc (saját tükörképe) annyira magával ragadta, másrészt hogy a kínzó önszerелеm okozta halála révén Narcissus virággá változott. A festészet Alberti invencióját dicsérő eredetmítosza nem meglepő abból a szempontból, hogy már az antikvitás óta tartja magát az a művészettelfogás, amely szerint a festészet művészete nem sokkal több, mint – lehetőleg tökéletes – mimézis. Ám a történet szerint Narcissus tükre persze nem a természetet általában, hanem magát a szép ifjút ábrázolja. Tehát önmagát találja benne mint objektív, rajta kívül álló valóságot. Amikor Narcissus történetét a festészet öntörténeteként írja le Alberti, akkor a festészetet az önszemlélet eszközeként értelmezi, vagy másként fogalmazva a festészet feladatát a magától eltávolított én megismeréseként és megörökítéseként fogja fel. Ebben

<sup>1</sup> A saját kezű arckép kifejezés meglehetősen körülményes. Azért van rá mégis szükség, mert szeretném elkerülni az önarckép fogalmának használatát, mivel osztom azok véleményét, akik szerint Rembrandt esetében félrevezető lenne ezt a számunkra a posztromantikus értelmében elérhető fogalmat használni. E tekintetben támpont: White *et al.* szerk. 1999, valamint a Rembrandt-projekt kritikai kiadásából: Bruyn *et al.* szerk. 2005.

az esetben épp az önarckép a festészet legalapvetőbb modusza. Azzal pedig, hogy Ovidiusnál Narcissus virággá változik halálában, az is megfogalmazódik, hogy a festészet önmegismerése az érzéki szépség, az esztétikum jegyében áll. A szép ifjú önszemléletének eredményeként előálló, magába forduló virág (a nárcisz) olyan jelkép, amely a festészet önreflexivitására, a szépség magára irányuló megismerő igyekezetére utal.

Alberti, aki maga is több önarckép alkotója, tehát úgy határozza meg a reneszánsz korában megszülető autonóm festőművészetet, mint amely benne áll abban a nagy erkölcsfilozófiai hagyományban, amely az ember helyes és boldog életének feltételeként a bölcs és erényes életet, ez utóbbi elérési módjaként pedig épp az önismeretet és önuralmat határozta meg. Vagyis e művészetszmény e tekintetben az „Ismerd meg magad!” antik életprogram és az ágostoni befelé figyelés jegyében állt.

## 1. AZ ÍRÁS MINT ÖNREFLEXIÓ ÉS A SELF-FASHIONING FOGALMA

„Ez itt egy őszinte könyv, olvasóm [...] Rokonaim és barátaim [...] [t]lalálják meg benne, ha majd elveszítenek (ez pedig hamarosan elkövetkezik), életmódomnak és kedélyemnek külön-külön vonásait, gazdagítsák és elevenítsék föl belőle rólam való ismeretüket” (Montaigne 2001. 15). Ezekkel a jól ismert szavakkal vezeti fel Montaigne élete utolsó harmadában írott esszéit, melyek szintén az antik hagyományokhoz kapcsolódnak. Erkölcsi kérdések körül forgó példák, történetek sorát nyújtja át olvasóinak, melyeknek tükrében saját bevallása szerint is a szerző válik láthatóvá. Montaigne tehát – ahogy Alberti a festést – az önreflexió segítségével határozza meg a számára legfontosabb művészetet, az írást. Az esszé műfaja mind a mai napig azt az írásmódot jelöli, amely épp személyessége révén áll legközelebb a fikcióként meghatározott művészi írásmódhoz, a mai értelemben vett irodalomhoz. Montaigne esszéi egyszerre tekintendők az európai filozófia és az európai irodalom szerves részének. Tulajdonképpen életvezetési tanácsadóként foghatók fel, de nem a közvetlen didaxis határozza meg szerzőjük beszédmódját. Sokkal inkább egy csevegő, hétköznapi beszédmód, amellyel az antik-keresztény hagyomány nagy erkölcsi-életvezetési témáit veszi sorra, konkrét élettapasztalatok és irodalmi példák tükrében. A narrátor nem adja meg a megoldási kulcsot az esszéekben feltett kérdésekre, inkább igyekszik minél több oldalról, minél több nézőpontból szemlélve leírni azokat. Erre a módszerre abbéli meggyőződése vezeti rá, hogy az emberi megismerés nem képes az igazsághoz közvetlenül, ha tetszik, egy irányból hozzáférni, saját nézőpontunk mindig torzítja a látványt, ezért a tárgyak körüljárásával szeretné csökkenteni a perspektivikus torzítást. És épp ez a dinamikus, nézőpontváltó leírásmód lesz az a sajátos jegye Montaigne művészetének, amely meg fogja különböztetni mások stí-

lusától, amely épp órá lesz jellemző. És sajátos módon ez az önnön nézőpontjától elszakadni igyekvő elbeszélői pozíció lesz őszinteségének is a kulcsa, s egyben ez adja meg annak lehetőségét, hogy – maga és mások számára – a szövegben teljes énjével (sőt énje változásaival) megmutatkozhassék. Ezzel írásműve egyszerre lesz saját maga számára eligazító eszköz, és saját maga emlékére állított – Albertiéhoz hasonlóan büszke – emlékmű.

„Azt akartam, hogy egyszerű, természetes, megszokott köntösömben lászanak, mesterkedés, cicoma nélkül, hiszen magamat festem. [...] a legszívesebben pucéran mutatkoznék előtted. Ilyeténképpen, olvasóm, könyvemnek én vagyok egyetlen tárgya...” (Montaigne 2001. 15). Ahogy Alberti szerint a festő saját tükörképét öleli magához Narcissus módjára, ugyanúgy Montaigne is azt a feladatot vállalja magára, hogy magát fesse le. Az író itt – saját bevallása szerint – a festő nyomdokába lép.<sup>2</sup> Ám Albertihez képest észre kell vennünk egy fontos különbséget: míg annál a szépség jegyében áll e tükrözés – a magába szerelmes szép ifjú Narcissus halálában virággá változik –, Montaigne-nél az őszinteség fontosabbá válik a szépségnél is. Ez a fordulat, amely a szépség és tökéletes harmónia helyett az öntükrözés egyszerűségére, természetességére, a mesterkedés, cicoma nélküliség gesztusára helyezi a hangsúlyt, bizony már nehezen értelmezhető másként, mint egy esztétikai ízlésváltás jeleként. A váltás irányára vonatkozólag érdemes Dürer két, önmagát megörökítő arcképét összevetnünk. Az egyikben, a jól ismert változaton<sup>3</sup> a festő teljes pompában, az érzéken szép részletekben tobzódva örökíti meg magát, s részben az ikonszerű frontális beállítással, részben pedig a pantokrátor Jézus-ábrázolások ikonográfiai jegyeinek átvételével a festőt már-már isteni magasságba emeli. Az alig öt évvel később született, majdnem egész alakos, meztelen vázlat<sup>4</sup> nem épp az eszményítés jegyében áll – épp ellenkezőleg, a kép erejét a valóság megejtően őszinte, kendőzetlen bemutatása adja. Amikor Montaigne őszinteségről, már-már pucérságig elmenő ön-leleplezésről ír, abban ugyanezt a művészi törekvést érhetjük tetten. A fordulat hátterében a reformáció kultúrkritikai vonatkozásait fedezhetjük fel. A Lutherék által hangoztatott kritika lényege az egyházzal szemben is az őszintétlenség, az álnok szerepjátszás volt.<sup>5</sup>

Másfelől viszont érdemes arra a problémakörre is utalnunk, amelyet Stephen Greenblatt a *self-fashioning* (önmeghatározás, önformálás) fogalmával jelöl (Greenblatt 1980). Greenblatt szerint a reneszánsz udvari kultúrájában érvényesülni igyekvő ember, az udvaronc számára elsődleges fontosságú az

<sup>2</sup> Például a barátságról szóló esszében is a festő alkotásmódját rekonstruálva vezeti fel saját írását Montaigne.

<sup>3</sup> *Önarckép*, 1500, Alte Pinakothek, München.

<sup>4</sup> *Meztelen önarckép*, 1505, Kunstsammlung, Weimar.

<sup>5</sup> Luther a zsoltárokhoz írt előszavában, Kálvin szintén a zsoltárokhoz írt kommentárjában beszél az őszinteség követelményéről: hogy a zsoltárok nemcsak a szentek szavait őrzik, hanem szívük mélyét is feltárják. Lásd erről: Martin 1997.

önmegjelenítés technikáival való rafinált élni tudás, valamifajta tudatos önmegszelés képessége. Greenblatt képlékeny definíciós kísérletei szerint az énfőmálás egyszerre jelenti az önelrejtés és önmegmutatás (*simulatio* és *dissimulatio*) egymással is felelő módszereit, valamiféle determinisztikus szocializációs modellt és az önmegvalósítás kreatív technikáját.<sup>6</sup> Az új historizmus irodalomtörténeti iskolájának névadóját nyilvánvalóan befolyásolta e fogalomalkotásban a Castiglione nevével jellemezhető udvari tanácsadó irodalom,<sup>7</sup> s megfoghatatlan tárgyához illő retorikai erudíciójával egyszerre jellemzi úgy a reneszánsz önfőmálást, mint az egyén önmaga tudatára ébredését, radikálisabban fogalmazva valamifajta önalkotási képességet, és mint olyanfajta társadalmi konstrukciót, amit tulajdonképp az egyén öntudatlanul vesz át és közvetít azáltal, hogy azonosul vele.

A korszak egyik legreflektáltabb írója, Montaigne nyilvánvalóan maga is élt ezen énkonstruálási technikákkal. Esszéiben arra mutat rá, hogy a világ ábrázolására használt választott nézőpont milyen mértékben határozza meg magának a szemlélőnek a lehetőségeit. E szkeptikus-metakritikai mozzanat révén építi fel Montaigne a róla az olvasóban alakuló kedvező képet, melynek lényege épp egy olyan imázs, amelyet a kritikai távolságtartás, szkepszis és önironia határoz meg. Montaigne esszéiben – bár eltérő mértékben, de – távolságot tart tárgytól, és épp ezzel képes azt a benyomást kelteni, hogy olyan közel kerül olvasójához, mintha közvetlenül hozzá szólna. Másfelől azonban e tudatos retorikai stratégiák mögött olykor a maga számára is meglepő módon döbben rá a világ mellett, vagy éppen azon keresztül magát (is) olvasó Montaigne, hogy milyen árulkodó módon fejezi ki szövege önnön legbelsőbb énjét. Vagy, ami talán még meglepőbb lehetett a maga számára is, hogy a szöveg írásának elhúzódnak folyamata hogyan vált többé egyszerű írásnál, s miként vezetett önnön énjének tudatosabbá válásához, valamifajta önkritika elsajátításának vagy kialakításának képességéhez.

E tanulmányban arra szeretnék rákérdezni, hogy a kora modern kontextusban miként válik a festészeti, illetve az irodalmi önábrázolás valóban – és adott esetben nem szükségszerűen tudatosan – az önmegismerés iskolájává, s hogy e tekintetben mi jellemzi e két, egymástól meglehetősen eltérő médiumot. Először azt fogjuk közelebbről szemügyre venni, hogy miként jut el a prudencia gyakorlatait végző Montaigne a külső és belső nézőpont összevetésén keresztül valóban az őszinteség, a bensőségesség beszédmódjái, s ezen keresztül valamifajta természetes bölcsességig. Majd ezt a morálfilozó-

<sup>6</sup> „[I]t describes the practice of parents and teachers; it is linked to manners or demeanor, particularly that of elite; it may suggest hypocrisy or deception, an adherence to mere outward ceremony; it suggests representation of one's nature or intention in speech or actions [...] it invariably crosses the boundaries between the creation of literary characters, the shaping of one's own identity” (Greenblatt 1980. 3).

<sup>7</sup> Castiglione 2008.

fiai alapú önvizsgálati módszert fogjuk összevetni a kései Rembrandt magáról festett képeinek feltehetőleg vallásos ihletettségű őszinteségével. A kétféle médium, kétféle személyiségképlet és kulturális kontextus összevetésén keresztül pedig a korabeli művészet – és a vele még szorosan összefüggő életvezetési tanulás–tanítás–tanácsadás<sup>8</sup> – felekezeti meghatározottságára is ki fogunk térni.

## 2. OKOSSÁG ÉS ŐSZINTESÉG

Ahhoz, hogy Montaigne és Rembrandt eltérő században, kulturális környezetben és művészi médiumban kifejtett művészi gyakorlatát, s az annak keretei között kibontakozó önreflexióját össze tudjuk hasonlítani, szükség van egy közvetítő nyelvre. Egy olyan fogalmi közös nevezőre, amellyel legalábbis ideiglenesen összevethetővé válik e két teljesítmény. Ezt a fogalmi közvetítőt számomra az okosság (*prudentia*) és az őszinteség (*sinceritas*) fogalmi kettőse fogja jelenteni, ahogy e fogalmi párt John Martin tárgyalta, tulajdonképpen az új historicizmussal, tehát Greenblatt iskolájával és vele személy szerint is vitatkozva. Martin azt állítja tanulmányában (Martin 1997. 1309 skk.), hogy a Greenblatt mögött álló Foucault meggyőző historicista érvelése ellenére sem veszítette el aktualitását a humanizmus individualizmusáról író Burekhardt szemléletmódja. Martin szerint ugyanis a *self-fashioning* tetszetős, ám különösebben nem korszakspecifikus fogalma nem váltja ki annak szükségességét, hogy magyarázattal szolgáljunk az individualizmus reneszánsz felfedezésének tényére. Szerinte ha csak arra a hagyományra utalunk, mely Petrarca *Secretum*-ától vezet el Kálvin bűnösségesség–diskurzusáig, már jobban értjük, milyen kontextusba illeszkedik Montaigne önreflexivitása. Ebbe a szellemi környezetbe természetesen beletartoznak az olyan reneszánsz-humanista klasszikusok, mint Erasmus, Luther, Morus vagy Shakespeare. A kérdés pedig ezzel a hagyománnyal kapcsolatban az, miben jelent mást, mint a középkori szerzőknek az ember belső életére vonatkozó megjegyzései, Ágostontól Bernáton át Pierre Abelard-ig.

E kérdésre a választ két fogalom egymás mellé állításával adja meg Martin: ezek a gyakorlati okosság (*prudentia*) és az őszinteség (*sinceritas*) egymással is feszültségben lévő fogalmai, melyek a külső (viselkedés, látszat) és a belső (az igazi én) közötti kétféle viszony jelölésére szolgálnak. Martin elemzése szerint a prudencia klasszikus-keresztény kardinális erénye épp ebben a korban válik egy olyan különbségtétel jelölőjévé, mely a belső és a külső megnyilvánulásokat választja el egymástól. Martin is többek között Castiglionéra utal, amikor a tettetés, a látszatkeltés (*dissimulatio*) technikáiról beszél, hisz az

<sup>8</sup> Hogy milyen jelentősége van a kora modern korszakban is a lelkigyakorlatként értett filozofálásnak, arra lásd Hadot 2010.

udvaroncnak épp az adja erősségét, ha ügyel a jó (szép) látszatra, függetlenül attól, hogy mi van e tetszetős külső mögött. De nem csak a hatalmai harcban lesz hasznos eszköz a „megjátszás”. Rita Belladonna Carli Piccolinire vonatkozó írásai (Belladonna 1980. 31–32, utal rá Martin 1997. 1324, 67. jegyzet) alapján mutat rá Martin, hogy ugyanígy hasznos lehet akkor, ha a vallásüldözés során próbálja az egyén megővni személyes hitét a külső beavatkozástól, olykor az erőszakos fenyítéstől. Ám a hasznos technikának megvan az ára: a prudencia diskurzusában létrejön egy olyan irány, amelyben az okosság elvállalja az erénytől, és pusztán a hasznossági kritériumok figyelembevételét kezdi jelenteni. A külső és a belső viszonylatrendszerében beálló törés ugyanakkor ráirányítja a figyelmet a külső és a belső közötti különbség természetére, s ezen keresztül az a kérdés fogalmazódik meg, hogy mit is tekintünk az én igazi megnyilvánulásának.

Ugyancsak a külső és a belső közötti különbségtétel hozza létre az őszinteség prudenciához kapcsolódó párfogalmát is. Ez a kifejezés ugyanis csak akkor válik szükségessé, amikor már legalább reális lehetőségként – vagy inkább veszélyként – felmerül a külső és a belső közötti lényegi eltérés. A külső és a belső közötti egybeesésre korábban olyan kifejezéseket használtak, mint amilyen az összhang vagy harmónia fogalma (*concordia, consonantia, harmonia*). Ez utóbbi kifejezések azonban a világ (természet) és az egyén tágasabb harmóniájára, másfelől közösség és egyén kiegyensúlyozott viszonyára alapították a külső és a belső rendjének természetes összecsengését. E harmónia alapja az isteni teremtés rendje, végső soron Isten és teremtménye, az ember közötti hasonlóság. Luther teológiai újítása ennek a természetes összhangnak a megkérdőjelezése Martin szerint (Martin 1997. 1329), mivel Luther antropológiájának épp az emberi természet és Isten közötti eltérés lesz az alapja. Márpedig az istenitől való eltérésnek számos egyéni útja van, az nem határozható meg az emberi nemmel kapcsolatban általánosan – így válik az egyén nem pusztán isten földi képmásának hordozójává, hanem saját, csak magából megérthető, partikuláris sorsának hordozójává is. Az egyén tetteit többé nem magyarázza pusztán az emberi természet általánossága – így egyéni felelőssége is rögtön fontosabbá válik.

Ám ahhoz, hogy a rendezett társadalom által előírt, külsőre sokszor hasonló cselekedetek között is különbséget tudjunk tenni, az ént már nem külső cselekvései, hanem igazából bensője alapján meghatározhatónak kell gondolnunk. Az én tényleges és helyes megismeréséhez nem elég a külső ismerete, hisz a szerepjáték révén ez a felszín meg is tévesztheti a szemlélőt. A bensőben lakik igazi énünk, s az őszinteség épp az az erény, amely biztosítja, hogy az egyén ne éljen vissza a palástolás esélyével, hanem jelenítse meg bátran a világ felé benső világának titkát. E feltárlás válik elsődleges morális értékke egy olyan világban, amelyben a megtévesztés, az álcázás művészetét sokan igen magas fokon űzik. A protestantizmus klasszikus teológiáiban, Luther-nél és Kálvinnál is kiemelt erény az őszinteség, a benső leplezetlen feltárá-

sa. Luther a Zsoltárok könyve kapcsán már 1528-ban megfogalmazza, hogy ezekben a szentek legmélyebb és legnemesebb megnyilvánulásait olvashatjuk, melyek nemcsak azt mutatják meg, amiről szólnak, hanem a megszólalók szívét is feltárják. Szívükbe pillantva pedig gondolataik természetét is megérthetjük (Martin 1997. 1330). Azzal, hogy a gondolatokhoz is a szíven, vagyis az érzelmeken keresztül vezet az út, ismét Luther újfajta antropológiájának jelét láthatjuk. Ez az érzelmek őszinteségére alapozott normatív emberkép jól megkülönböztethető a gyakorlati okosság érényét kiemelkedően fontosnak tekintő Szent Tamás etikai nézeteitől. Ugyancsak a zsoltárok alapján fejti ki Kálvin is gondolatait az 1550-es évek végén. Szerinte is a szívből jövő szó az, amit igaznak, őszintének tekinthetünk, ez az, ami hű képet adhat benső világunkról. Nem véletlenül lesz személyes címere az a szívet átnyújtó kéz, amelynek üzenete a felírás szerint: *Cor meum tibi offero Domine, prompte et sincere*. Vagyis: „A szívemet neked ajánlom fel, Uram, készségesen és őszintén.” S ugyanezt a kifejező szubjektivitást dicséri Melanchton is, amellet érvelve, hogy az érzelmek milyen erősen meghatározzák a személyiséget.<sup>9</sup>

Mielőtt ezen a vonalon továbbmennénk, most már Montaigne felfogásának elemzésére térve, foglaljuk össze, miben hoz újat e kora modern korszak az ember külső és belső lényének viszonylatában. Utaltunk rá, hogy a középkorban is megvolt az igény a külső és a belső világ összehangolására, ám ezt egy egyetemes világharmónia majdnem szükségszerűen biztosította a középkori gondolkodás számára. Ezzel szemben a reneszánsz társadalmi játszmái megmutatták annak lehetőségét, hogy a külső és a belső radikálisan és sokféleképpen eltérjen egymástól. Ennek pozitív felhasználási módja a keresztény érényként (is) szolgáló gyakorlati bölcsesség. S ugyane kettősség (külső és belső) összehangolására szólít fel az őszinteség igénye, ám ebben az esetben a vezérszólamot már a benső (a szív, az érzelmek forrása) hordozza, a külső okosság részben épp ennek próbál megfelelni, persze a külső körülményekhez igazítva azt.

### 3. MONTAIGNE I. A BARÁT MINT AZ ÉN TÜKRE

Montaigne esszéinek születése szempontjából kulcsfontosságú barátja, Étienne de la Boétie halála. Montaigne barátja írói végakarátának végrehajtója, de az esemény mélyen, egzisztenciálisan is megéri. Mint látni fogjuk, maga a halál ténye is elgondolkodtatja, de ugyanilyen fontosnak tűnik számára a barátság mint kölcsönös emberi viszony értelmezése. A barátságról írt esszéjének kettejük szoros kapcsolata, s még inkább maga a barátság jelensége a témája, Arisztotelész, Cicero vonatkozó nézetei és a klasszikus barát-

<sup>9</sup>A kérdéskörrel Melanchton a *Loci communes theologici* lapjain ír (Melanchton 1978; vö. Martin 1997. 1332–1333).

ságfogalom felhasználásával (Montaigne 2001. 239–254). Fontos látni, hogy a barátság jelenségét ő már a külső-belső én reneszánsz-reformációs megkülönböztetésének felhasználásával jellemzi. E kapcsolattípusban szerinte a belső szépség az elsődleges a külsővel szemben, míg a szerelemben épp fordítva van. A baráti viszony meghitt és bizalmas, „amelynek révén lelkünk társalkodik” (uo. 245). A társalkodás fogalma pedig a lehető legszorosabban értendő: „a lelkek összevegyülnek és összeolvadnak egymással”. S ez az egyesülés olyan jól sikerül, hogy egy határon túl már egymás megkülönböztetése válik nehézzé. Erre utal talányos megfogalmazásmóddal Montaigne: „Ha mindenképpen meg kellene mondanom, miért szerettem őt, úgy érzem, csak ezt fel lehetném: »Mert ő volt ő; s mert én én voltam.«” (*Parce que c'était lui; parce que c'était moi.*)<sup>10</sup> Az egymással való felcserélhetőség, a kölcsönös bizalom, megnyílás és megismerés azért kulcsfontosságú témánk szempontjából, mert jól mutatják, hogy Montaigne számára miért érdekes a barátság az önismeret tekintetében is. Hiszen ha eggyé válunk, s megismerem a velem felcserélhető másikat, azzal végső soron magamat fogom megismerni: „Lelkünk olyannyira eggyé forrva sodródott, olyan forró vonzalommal tekintettek egymásra és fedték fel egymás legtitkosabb rejtekeit is, hogy nemcsak úgy ismerem az övét, mint a magamét, hanem bizonyos szívesebben is bíznám a magamét őrá, mint magamra” (uo. 247). A barátság olyan csoda, amelyben megkettőződöm (egy lélek két testben), mint egy különös tükörben, és a másikat szemlélve valójában magammal szembesülök.

Ezt a csoda jellegét is fontos hangsúlyoznunk. Montaigne számára a barátság nem intellektuális-rationális választás kérdése. Adomány az: „van ennek az egyesülésnek valamiféle megmagyarázhatatlan és végzetes közvetítő ereje” (uo.). Mintha kegyelmi ajándék lenne.

Másfelől a barátság fontosságáról nem az intellektus révén szerzünk tudomást, hanem itt az érzelmek rendelkeznek. Montaigne élete barát nélküli időszaka a Boétie mellett töltött négy évhez viszonyítva „csak füst, sötét és unalmas éjszaka”. Nélküle, mint mondja, „csak bágyadtan vonszolom magam” – lelkiállapotáról érzésein keresztül számol be: „úgy érzem, hogy megfosztom a neki járó résztől”, „úgy érzem, csak felerészben vagyok” (uo. 252).

Ha ezeket az elemeket egymás mellé illesztjük, azt látjuk, hogy Montaigne számára a barátság olyan isteni adomány, melyre érzelmeink vezetnek rá bennünket, s melynek eredményeképp aztán lelkeink eggyé válnak. Így lehetővé teszi az ember számára, hogy magát a másikban szemlélje: amikor tehát az író Montaigne az író Boétie emlékét idézi fel: önmegismerése a barát megismerésén, halála után pedig barátságuk megírásán keresztül valósul meg. Ahogy Laelius szerint is a barátságról szóló beszélgetést elolvasva „magadra

<sup>10</sup> Uo. (A fordítást módosítottam, HHF.)



fogsz ismerni” (Cicero 1974. 341). Vagy egy másik Cicero-helyen, még inkább párhuzamot vonva a barátság és a tükörben megjelenő önarckép között: „Mert aki igaz barátjára tekint, az mintegy a maga képmását látja” (Cicero 1974. 347).

#### 4. MONTAIGNE II. A PERSONA ÉS AZ ÉN ALAKVÁLTÁSAI

Láttuk, hogy Montaigne a barátság fogalmának körvonalazása kapcsán is viszsza tekint az antik tanításra, elsősorban Arisztotelészre és Ciceróra. Valójában az egész esszéírási vállalkozása, mely élete utolsó harmadának talán legfontosabb és kitartó elfoglaltsága, antik előzmények újra- és továbbgondolása. Ezért úgy gondolom, hogy amikor az esszéekben megszólaló, illetve az azokból kibontakozó én sokszínűségére és folyamatos alakulására utalunk, akkor is érdemes megnézni, milyen ókori előzmények jöhetnek szóba.

Az én sokszínűségének legismertebb antik doktrínái közé tartozik Cicero *persona*-fogalma. Ez az antik személyiségfogalom persze inkább társadalmi szerepek szerint különböztet az én megnyilvánulási formái között, elválasztva egymástól azt, ami közös az emberekben attól, ami egyéni, másfelől a véletlen vagy sors által előidézett személyt és azt, amelyiket magunknak tudatosan választunk (Cicero 1974. 30, 32, 292, 294). Az, hogy Cicero így módon többféle, egymástól megkülönböztethető megnyilvánulásában éri tetten a személyt, az antik örökséget – ha másért nem, ideológiai okokból – mindig tiszteletben tartó reneszánsz szerző számára azért volt fontos, mert ezen elképzelés révén tudta hajlékonyabbá tenni a középkorias egyetemes harmóniatlan által megmerevített személy fogalmát. Elég csak a tudatosan választott én fogalmára utalnunk, hogy világossá váljék, milyen irányban gondolja tovább a humanizmus e Cicerótól örökölt kategória-rendszert. A *self-fashioning* fentebb tárgyalt – s persze a korszakról folytatott metadiskurzus számára teremtet – fogalma épp a társadalmi korlátok meghaladására szolgáló tudatos önformálásra kíván utalni, s maga is vissza utal az egyéni választás közösségi meghatározottságának római mintáira is.

Ahogy Cicero is arra használta az írást, hogy politikai karrierje gödreiből így módon kapaszkodjon ki, nyilvánvaló, hogy Montaigne írni akarása is összefüggésbe hozható egy tudatos önépítéssel, de legalábbis önreflexióval. S ahogy Cicero írásait is korszakolni kell, ugyanúgy a Montaigne-eszések tudatosan egyesített szövegtömegében belül is érdemes arra figyelni, hogy egy-egy szöveg jókora eltéréssel is keletkezhett, hisz egy ekkora szövegvilág megalkotása bizony időigényes, s a múltó idő szükségszerűen ott hagyja nyomát az alkotó emberen is, tehát szükségszerűen lesznek a születési körülményeik különbségeiből kifolyólag egymástól eltérő hangnemben, sőt akár egymással élesen szemben álló perspektívákból megírt szövegek. E tényre már a magát olvasó Montaigne is ráébred, és saját dön-

tése az, hogy az írás folyamatára adott reflexiója is része lesz az esszékönyv narratívájának.

Vagyis: az esszék egymás utáni rendjében nemcsak az idő múlását érhetjük tetten az elbeszélői hang artikulációjában bekövetkező változások révén, s ily módon nem csupán korszakokra oszthatjuk az esszék szerzőjének gondolkodását, világossá téve, hogy nem egy szerzői énje van az írásfolyamnak. Hanem arra is lehetőséget teremt a szerző a maga számára, hogy épp a különböző elbeszélői szerepek által egy egész történetet bontson ki az esszékből: mégpedig a bölcsesség útját kereső, s azon elinduló emberét. Az egyes szerzői szerepek ezen útnak az állomásai, ennyiben párhuzamba állíthatók Rembrandt esetében azzal a ténnyel, hogy a nagyszámú, különböző időpontban keletkezett önportré lehetőséget teremt a néző számára arra, hogy az ábrázolt én változásait is tetten érje, egymástól élesen elütő szerepekben lássa viszont személyében egyébként változatlan hősét. S még ennél is tovább menve, ugyancsak összevethető az esszéket az életút állomásaiként olvasó értelmezői stratégia azzal a befogadói hozzáállással, amely Rembrandt önarcképeit is sorozatként olvassa, mely elvezet az ifjúság nagyotmondó bolondságától az öregkor lemondó bölcsességéig.

## 5. MONTAIGNE III. ÖNISMERET A HALÁL ÁRNYÉKÁBAN

Ha ilyen élettörténet-rekonstrukcióként értelmezzük e szövegeket-képeket, akkor az értelmezés szükségszerűen az egzisztenciális vonatkozásoknak fog nagyobb hangot adni. Hiszen egy ilyen időben kibomló szöveg- vagy képfolyam és folyamatosan alakuló művészi-alkotói (írói-festői) reflexiósor szükségszerűen a hanyatlásba hulló földi élet célját fogja firtatni, mivel végpontja szükségszerűen a halál lesz. E tekintetben valószínűleg nincs különbség az antik, a kora modern és a mai (késő modern?) gondolkodásmód között: a hanyatlással-halállal való szembenézés kényszere olyan antropológiai adottság, amely, ha emberről van szó, nemcsak az irodalomnak és a művészeteknek, hanem a filozófiának, a voltaképpeni tiszta reflexiónak is mindenkor megszabja a működési kereteit. A halál perspektívájából mindenki egyenlővé válik, a személyiség egyedi megnyilvánulási formái jelentőségüket veszítik, és az egyedi átadja helyét az általánosnak. Ahogy Montaigne írja Seneca nyomán: „Le kell venni az álarcot a dolgokról és a személyekről egyaránt; ha levettük, ugyanazt a halált találjuk alatta...”<sup>11</sup>

Ahogy a hivatkozott forrás mutatja, Montaigne halálra fókuszált filozofálása beleillik abba a beszédmódba, melyet szintén Hadot rekonstruált az antik-keresztény filozófiai tradícióban. Szerinte „(a) filozófia mint a halál

<sup>11</sup> Seneca *Erkölcsei levelek* című művéből idézi Montaigne (Montaigne 2001. 130).

megtanulása az egész nyugati irodalomban fellelhető”, s példaként épp Montaigne-t, meg persze Heideggert hozza fel (Hadot 2010. 259). Ezt a filozofálási módot az absztrakt elmélettel szembeállítva, afféle pragmatista felfogásként mutatja be, mely szerinte az antikvitásból ered, de tovább él a kora modern korszakban is. S épp Hadot az, aki ezt a fajta filozófiai kíváncsiságot – valószínűleg nem függetlenül Montaigne-től – „egzisztenciális jellegűnek” nevezi (Hadot 2010. 351). De vajon mit értsünk a halál iránti érdeklődés egzisztenciális természetén? A kérdés megválaszolásához érdemes egy pillantást vetni az Hadot által is hivatkozott Montaigne-esszére.

A provokatív címet viselő írás nyitómondatában a szerző Ciceróra hivatkozik, aki viszont Platónra utal vissza.<sup>12</sup> Tudvalevő, hogy Montaigne viszonya a római szónokhoz egyáltalán nem felhőtlen. De a francia szerző nem is akarja leszűkíteni mondandóját egy antik iskolára. Senecát éppúgy idézi, mint a Szentírást, mondván, minden filozófiai pozíció mögött ott a halandó, életében az örömet, kéjt, megnyugvást kereső ember. S úgy gondolja, a halállal való szembenézés képességének elsajátítása, mely a filozófia célja, s egyben erény is, épp arra szolgál, hogy „biztosítsa az élet lágy nyugalmát” (Montaigne 2001. 111). Ám ahogy belelemelegszik a témába, úgy sötétül el a kép, s szorul egyre hátrébb az élvezet, s nyomakszik egyre félelmetesebben előre maga a vég: „Pályafutásunk célja a halál, ez célkitűzésünk szükségszerű tárgya” (Montaigne 2001. 113). Mintha egy olyan retorikai stratégiát követne, melyben az édes örömök csak csábeshközők, hogy rajtuk keresztül aztán a félelmetes igazsággal kelljen szembenéznie az olvasónak. Montaigne halálos képzelgéseiről ad számot filozófiai önnevelése történetét felmondva („hölgyek körében vagy játék közben ez járt a fejemben... a fejem tele volt léhasággal, szerelemmel és jókedvvel, mint magam is, mégis egyre a fülemben csengett...”, Montaigne 2001. 118), kitérve arra is, hogy nemcsak képzelgett, hanem minduntalan beszélt is róla. A halállal való folyamatos kokettálás története azonban maga is tükörtörténet: azt akarja megmutatni, hogy a haláltól való félelem maga is emberi konstrukció, mely egy másik, rivális történettel fölülírható: „azt hiszem, hogy azok a képek és hasonlatosságok ijesztőek, amelyekkel körülvevesszük [értsd: a halált], s amelyekről jobban félünk, mint tőle magától” (Montaigne 2001. 129–130). Az esszé (s persze az általa felrajzolt filozófusi élettörténet) arra szolgál, hogy szertefoszlassa a halál köré font képzeleteinket, melyek rémisztőek, pedig maga a természetes tény, melyet felöltöztetnek, olyan közönséges, hogy rajta „egy szolga vagy együgyű szobalány félelem nélkül átesett”.<sup>13</sup>

Montaigne egzisztenciális érintettségű írásában tehát a bölcsesség, az erény és a halálra való felkészülés is összekapcsolódik. Épp a halál kendő-

<sup>12</sup> Bölcselkedni annyi, mint megtanulni meghalni (Montaigne 2001. 110–130). Ciceró: *Tusculumi beszélgetések*, ford. Rábold Gusztáv, I. 31, valamint Platón: *Phaidón* 67d.

<sup>13</sup> Montaigne 2001. 130. Senecától átvett példa.

zetlen (őszinte) megismerése által ismeri meg az ember a maga létfeltételeit, azokon keresztül önmagát, s tanul meg élni, mert „(a)ki az embereket megtanítaná meghalni, az megtanítaná őket élni” (Montaigne 2001. 121).

## 6. MONTAIGNE IV. AZ ÖNISMERET KORLÁTAI ÉS A TERMÉSZETES BÖLCSESSÉG

Persze a feltételes mód használata nem véletlen. A tudós haldoklóként magát megismerni vágyó, s ugyanerre olvasóit is biztató filozófus nem ringatja magát hiú reményekbe tanítása hatékonyságát illetően sem. Az önismeret ugyanis a szókratikus hagyományban épp önnön megismerésünk határainak belátásában nyilvánul meg. A halál mint az élet természetes korlátja is hasonló logikai séma szerint vált elfogadhatóvá számára. S ugyanez a logika diktálja azt, hogy ne nagyon bízson önmaga megismerésében sem. Ha az önismeret önnön határaink felismerése, akkor ugyanez elvárható az önismerettel kapcsolatban is. Vagyis az önismeret az önismerettel kapcsolatban is szükséges.

De ugyanezt a logikát lehet alkalmazni a potenciálisan (ön- és köz-)veszélyes szkepszissel kapcsolatban is. Ebben az esetben ez azt fogja jelenteni, hogy a szkepszissel kapcsolatban is szükséges a szkepszis, és valamifajta önkorlátozás. Ezért valószínűleg azoknak az értelmezőknek van igazuk, akik Montaigne szkepszisének egyáltalán nem tartják pürrhóni mértékűnek. Tehát nem mindent elurál ez a szkepszis, hanem felhasználása nagyon is gyakorlatias természetű: csak addig terjed, amíg nem akadályozza meg, hogy eljuthassunk a helyes ítéletalkotásig. Ahogy Pavlovits Tamás írja, az a bölcsesség és erény, amely a filozófia célja, „a helyes ítélettel, azaz az elméleti és gyakorlati ítélőképesség helyes használatával kapcsolódik össze, nem pedig az ítéletfüggesztéssel” (Pavlovits 2008. 60).

Pavlovits arra is rámutat, hogy mi választja el egymástól Descartes és Montaigne szkepszisének. Az erős tétel szerint Descartes-nál a kételkedés már ontológiai dimenziót nyer – mivel nem tudunk megbizonyosodni megismerésünk igazságáról, ezért nem lehet bizonyosságunk a megismerni vágyott ontológiai státuszáról –, addig „Montaigne-nél megmarad ismeretelméleti szinten”, azaz az „alany és tárgy egymástól való eltávolítása” nem jelenti a külvilág létének kétségbevonását (Pavlovits 2008. 65).

Az alany és a tárgy elszakadása lehetővé teszi azt, hogy az ember önmagát is saját figyelme tárgyává avassa. Ehhez ugyanis épp ilyenfajta távolságteremtésre van szükség alany és tárgy között. Enélkül nem adatik meg az a rálátás, ami az én másikként való szemlélésének feltétele. Másfelől viszont a megismerés korlátossága azt eredményezi, hogy elvész a legelemibb bizonyosság is a másikkal kapcsolatban – pontosabban Montaigne-nél az is Istennek van kiszolgáltatva. A megismerő én és a megismerés tárgya között csak Isten tud közvetíteni – ami nyilvánvalóan a reformáció teológiájának visszhangja

az esszéista elméletében. Ennyiben pedig az önmegismerés is az isteni kegyelem függvényévé válik. Ez a kiszolgáltatott helyzet azonban nem a végső elbizonytalanodáshoz vezet, ha tetszik, csupán pedagógiai indíttatású. Célja az emberi gőg csillapítása és visszafogása (Pavlovits 2008. 71). A gőg csillapításán keresztül juthat el az ember egy kiérleltebb önismerethez, öntudathoz, és fordítva: az önismeret maga is hozzájárulhat a gőg csillapításához.

Másfelől pedig a megismerő képességek elbizonytalanítása, kiszolgáltatása az isteni akaratnak nem veszejt el teljesen az embert a kiismerhetetlenben. Ez az útmutató az érzékek éjszakájában is működik: valamiféle természetes bölcsesség és erény formájában, mely elvezethet az ítélőképesség helyes, mértékletes és erényes használatához. Egy ilyenfajta bölcs és erényes ítélőképesség pedig egyszerre függvénye és következménye is a helyes önismeretnek. Olyasmihhez van köze, mint amit a prudencia klasszikus erénye képviselt: a gyakorlati életben elsajátítható okossághoz, ha tetszik, bölcsességhez.

## 7. ÖNISMERET A FESTÉSZETBEN

A fentiekben áttekintettem azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek Montaigne ön-írása és a korabeli, valamint az antik-keresztény hagyományban élő morálfilozófia egyes önismereti kérdései (barát, persona, a filozófia mint hallál-stúdium és a gyakorlati okosság erénye) között közvetítenek.

A következőkben azt szeretném megmutatni, hogy nem csak az írás alkalmas a gyakorlati filozófia önismeret-problémájával való személyes szembesülésre. Amellett fogok érvelni, hogy a festészet kora modern felszabadulása után szintén kialakul egy olyan műfaj – a portréfestésből kifejlődő önportré –, amely a kor morálfilozófiája felől olvasva szintén önismeret-iskolaként szolgálhat. Ahogy az írás lehetővé teszi azt a nézőpontváltást, amely feltétele az én önmaga általi szemrevételeének, ugyanúgy az önarcképfestői szituáció is – vagyis hogy a festő magát nézi egy tükörben, és az így nyert látványt a maga előtt álló vászonra fölfesti, mintegy kikényszeríti azt, hogy az egyén a másik – a néző – nézőpontjából szembesüljön önmagával.

Rembrandt az a festő, aki a kora modern korszakban a legtöbb saját magáról festett képet hagyta utókorára. Kora ifjúságától halála évéig sokszor megörökítette arcvonásait, s ezek mindig is izgalmas esélyt kínáltak az értelmezésre. Ám a posztromantikus Rembrandt-interpretáció legnagyobb hibája az, hogy – mondjuk Van Gogh önarcképeihez hasonlóan – anakronisztikus előfeltevésekkel olvassuk e műveket. Rembrandt kora ugyanis még nem alkotta meg azt a személyiségfogalmat, amely lehetővé tenné, hogy egy önboncoló önszembesítési folyamatnak lássuk e nyilván nem tudatosan szerkesztett sorozatot.

A következőkben tehát nem valamifajta pszichodrámaként fogjuk elemezni Rembrandt maga kezével készült arcképeit, hanem a korabeli morálfilo-

zófiai és részben teológiai diskurzushoz kötötte. Először azt nézzük meg, önarcképei mennyire jól értelmezhetőek az álarcokban mutatkozó, aktív énművelést folytató reneszánsz önkép segítségével, ahogy az többek között Montaigne szövegében is megnyilvánult. Aztán a látásmetaforika szemszögből fogjuk elemezni azokat. Végül az őszinteség protestáns diskurzusának kontextusába helyezzük vissza.

## 8. REMBRANDT SAJÁT KEZŰ ARCKÉPEI I. SZEREPIÁTÉK

A korszak átütő sikerű magatartási kézikönyvének szerzője, Baldassare Castiglione meglehetősen alapos tájékozódást, elmélyült kulturális ismereteket és kifinomult művészi készségeket várt el ideális udvari emberétől. Szerinte a jó udvaronc kicsit legyen költő, festő és zenész is – s persze mindenképp legyen jó színész. Nem csoda, ha az általa követelt, részletesen kifejtett viselkedési ideál igencsak érzékelhetően hatott a kor festészetére is. Még a meglehetősen távoli Németalföldön is érzékelhető, hogy olvassák. Például nagy hatást gyakorolt Jan Sixre, akiről Rembrandt több fontos portrét is festett, mivel baráti viszonyban voltak. Jan Six (1618–1700) gazdag amszterdami polgárként késő humanista ideálokat kergetett. Ahogy David R. Smith jellemzi készülő művében: „jogász, költő, drámaszerző, humanista értelmiségi, könyv- és műgyűjtő, grand touron részt vett utazó”, a holland irodalmi élet egyik szervezője és politikai szereplő is.<sup>14</sup> Próteuszi figura, aki maga is a Janus-arcú kifejezést használja magával kapcsolatban. Identitásának szerves része ez a sokarcúság, azok a personák, álarcok, amelyeket időnként társadalmi szerepként magára ölt. E nyilvános szerepléseiben ő is megfelel az udvaronccal szemben Castiglione által állított elvárásoknak – jól ismerte ugyanis a művet, amelyből három példánya is volt, és egy francia fordítással is bírt. Sőt, a mű első, 1662-es holland kiadását a fordító, Lambert van den Bos neki is ajánlotta – ami azt sejteti, hogy esetleg szerepe lehetett e fordítás megjelenésében. Az pedig, hogy egy holland polgár ilyen kultuszkönyvként tekint *Az udvari emberre*, annak bizonyítéka, hogy a kötet az udvari kultúra és a civilizáció, értsd polgáriság közötti átmenet során is fontos szerepet játszhatott. Ennek magyarázatát Smith abban látja, hogy ez a könyv nem csupán társasági kézikönyv, hanem egy etikai eszményt is megfogalmaz, amelyet a *sprezzatura* fogalma foglal össze legtömörebben. Ennek lényege valamiféle fesztelen elegancia, tudós könnyedség, gondos nemtörődömség. A paradoxonok mögött ott van az ideál sajátos kettős elvárásrendje: hogy bár a forma, a külső a tár-

<sup>14</sup>David Smith készülő monográfiájának munkacíme: *Privacy and Civilization in Dutch Art, 1650–1675*, kéziratban. A vonatkozó II. fejezet címe: I Janus. Köszönettel tartozom Smith professzornak, hogy rendelkezésemre bocsátotta kéziratát.

sas elvárásoknak megfelelően sokszor változik, legyen mögötte valami szilárd, nem változó, legfeljebb csak alakuló – amit majd később identitásnak fognak nevezni.

A szerepjáték tehát hozzátartozik a kor emberének mindentől nyilvános életéhez. S az a tudatosság is, amellyel a szerepek közötti távolságot hamar át tudja hidalni, hogy mindig a legmegfelelőbb arcát mutassa az ember a világ felé. Ez tehát nem valami csalfa becsapás, legalábbis a reneszánsz humanizmusban, hanem a körülményekhez való alkalmazkodás, a világ elvárásainak megfelelő viselkedés erénye. Főként, hogy ehhez grácia társul, kecses tartás, elegancia. Ami csak akkor működik jól, ha a könnyedség nem pusztán felvett póz, hanem a belsőből nyeri a maga erejét. A könnyed szerepjáték így már maga is a legmagasabb kultúra megnyilvánulásává válik.

Ez az a kontextus, amelyben meggyőződésem szerint Rembrandt történelmi maskarás arcképeit értelmezhetjük. Szerintem ugyanis nem pusztán a festő társadalmi presztízsének ápolására szolgálnak. Sokkal inkább az a feladatuk, hogy ezt a Castiglione által megfogalmazott tartást és gyakorlati értékrendet közvetítsék. A könnyed nagyvonalúság, a lenyűgöző és pompásan gazdag (sokszor nyilván csak képzelt) öltözet megfestésének célja, hogy azt a morálfilozófiát sugallja, amelyet épp Castiglione dolgozott ki, persze antik és középkori előzményekre támaszkodva. Egy másik szerepbe való belehelyezkedés képessége ez, amit minden gyerek mind a mai napig olyan szívesen játszik. Ám a korban ennek a képességnek leginkább az adja megkülönböztetett jelentőségét, hogy a társadalmi mobilitás nagyon is megkövetelte, hogy képes legyen az ember új és új társadalmi elvárásoknak is megfelelni. De a más szerepekbe való belekóstolásnak (lásd például a *Mellvértés önarcképet* – 1. kép –,<sup>15</sup> vagy az *Önarckép széles karimájú kalapban* címűt – 2. kép)<sup>16</sup> van egy



1. kép

<sup>15</sup> Kb. 1629, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

<sup>16</sup> Kb. 1632, Glasgow Museums, The Burrell Collection.



2. kép



3. kép

indirekt hozadéka is. Saját, különböző ruhákban pózoló, vagy akár még korai grimaszoló arcképeit (lásd például a *Fiatalkori önarckép* címűt is – 3. kép)<sup>17</sup> szemlélve is elmondhatjuk: Rembrandtnak megadatott a lehetőség arra, hogy elszakadjon attól az éntől, amelyet önmagaként ismert, és más megjelenési formákon keresztül bepillantást nyerjen abba, hogy tűnhet fel ez az én mások szemében. Elmúlt korok ruháiba öltözve kiléphetett az én szűkös keretei közül, és más szemmel nézhetett a világra. És azt már Montaigne-től megtanulhattuk, amikor a barátság önismereti értékéről volt szó nála, hogy a másik iránti érzékenység révén az ember saját magát ismerheti meg jobban.

De még egy szempontot érdemes említeni a szerepjáték kapcsán, amiről szintén Smithnél olvashatunk. Idézzük fel, hogy Martin szerint a prudencia a külső és a belső közötti diszharmonia pozitív felhasználása. Azt is láttuk, hogy feltehetőleg Castiglione sokarcú műveltségesszménye hatása alatt (is) vállalt szerepjátékokat Rembrandt. Nem kell hozzá nagy kombinációs készség, hogy az ikonográfiailag Raffaello híres Castiglione-képére utaló önarcképeket<sup>18</sup> a *sprezzatura* normáinak való megfelelés felől értelmezzük (4. kép). A tartásban kifejeződő kultúra megjelenése evidensen festői kihívás, s persze a korábbi harmónia-tanítás továbbélése Raffaellónál. Másfelől viszont Rembrandtnál ugyanez a mai néző számára kicsit modoros beállítás már a saját arc-

<sup>17</sup> 1629, München, Alte Pinakothek.

<sup>18</sup> Lásd *Kőfalra támaszkodó önarckép*, 1639, grafika, Amsterdam, Rijksmuseum, illetve *Önarckép*, 1640, London, National Gallery (a 4. képen az utóbbi látható). A kép vázlatai, előképei és tanítványi másolatai in: White 1999. 170–175.





• 4. kép

kép festése során szükségessé váló önismeretre utal. Smith szerint ezeken a képeken a magát festő Rembrandt döntő fordulaton esik át – itt válik képpé arra, hogy elfogadja magát, azt az alakot, akit a tükörben lát, és olyannak, amilyennek látja. Hisz ami a személyiség lényegét teszi, az szemmel úgyszólván láthatatlan – ez az identitás „belső” magja. Énünk szemünk számára hozzáférhetetlen részét a kor még nem tudja megnevezni, s így nincs is róla „fogalma”, de már körvonalazódik a köz számára csakugyan hozzáférhetetlen személyes világ, az intimitás, hisz ekkor szakítja ki magának az én a nyilvánosságból a magánszféra zárt birodalmát.

## 8. REMBRANDT SAJÁT KEZŰ ARCKÉPEI II. TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN

Akit Rembrandt saját kezű arcképeinek értelmezése kapcsán az önismeret kérdése foglalkoztat, az nem kerülheti el a tükröt mint optikai segédeszközt és mint metaforát sem. Egyfelől a tükör az önkézzel készített arckép műfajában ugyanazt a szerepet tölti be, mint az Alberti-féle ablak-metafora a reneszánsz perspektívaelméletében. Fizikai eszközökkel megkönnyíti a

kétdimenziós leképezést. Másfelől az anyagmegmunkálás szempontjából, amely minden kézműves mesterség (*ars*) lényege, a vászon síkja maga válik a *fijschilderkunst* holland technikájában „a világ áttetsző tükrévé” (Alpers 2000. 250).

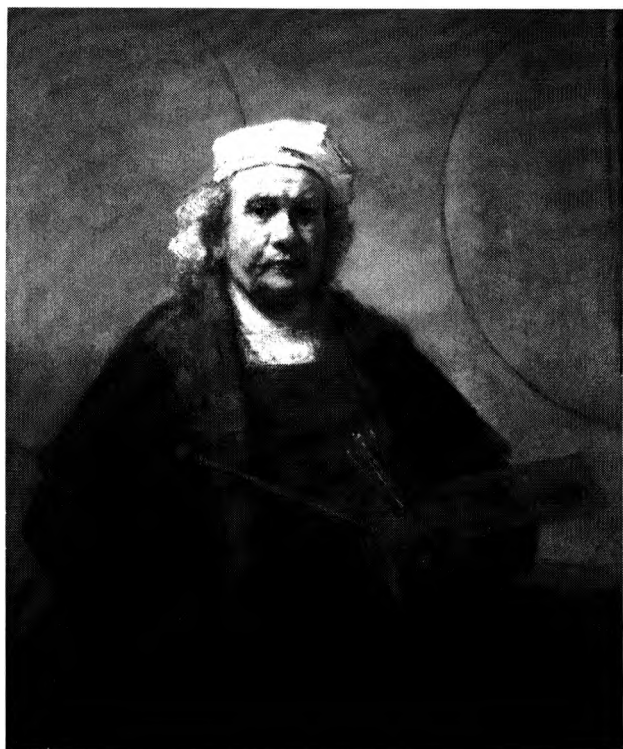
Ráadásul a tükör e kétféle használata a Rembrandtra vonatkozó diskurzusban nem is választható el könnyedén egymástól. S az is érdekes, hogy a tükör-probléma összekapcsolódik a prudencia-összintesség kérdéskörrel is, ahonnet Montaigne kapcsán elindultunk.

Tudjuk, tükör nélkül szinte lehetetlen önarcképet festeni. Hiszen magunkra csak ezzel az eszközzel tudjuk irányítani a tekintetünket. Ám tükörrel sem sokkal könnyebb a dolgunk. Az emberi test tulajdonságai miatt egyszerre kellene távolabbról tekintenünk a tükörbe – hogy testünk minél nagyobb hányadát egyszerre láthassuk benne –, s közelről, hogy minél aprólékosabban megfigyelhessük azt. S ugyanígy: amit láttunk, azt a vászonra is úgy a legkönnyebb felhordani, hogy minél közelebb hajolunk a vászonhoz – hogy a részleteket jól láthassuk, de közben megfelelően el kellene távolodnunk a vászontól, hogy a kép összhatását is érzékeljük. Ráadásul az is nehezíti önmagunk képi megismerését, hogy a tükörben nem magunkat, hanem saját tükörképünket látjuk csak. Tehát ha azt festjük fel pontosan a vászonra, amit a tükörben látunk, akkor egy hamisított valóságot örökítünk meg, nem azt, amit mások látnak belőlünk.<sup>19</sup> További probléma, hogy a képünkön a tükör csak újabb hamisítás, újabb tükrök bevonása révén jelenhet meg – s ebből az ördögi körből elég nehéz kilépni. Az önarckép esetében a tükör épp azon a helyen áll, ahol ideális esetben a képünket befogadó nézőnek kell állnia – kivéve, ha a festő a leképezés során feltűnő léptékkülönbséggel dolgozik. Igaz, az önarckép hipotézise szerint a mű révén az alkotó–tükör szembenállást felváltja (mégpedig időtől függetlenített módon) a befogadó–kép szembenállás. Másfelől: az önarckép legsajátosabb jegye, hogy a festő–tükör párbeszéd révén tudja az alkotó létrehozni a festő–befogadó párbeszédet. Ennek meg az a titka, hogy a néző majdnem pontosan arra a helyre álljon a kép előtt, ahol a festő állt – az ábrázolt tükör előtt. S a kép majdnem pontosan oda kerül, ahol a tükör állt, amikor a festő benne magát nézte.

Az önarckép mindezen technikai csalafintáságai miatt leginkább játékos festői feladatnak tekinthető. S épp így értelmezi a szakirodalom<sup>20</sup> Rembrandt egyik rejtélyes önarcképét, melyen mintha a festő alakja mögötti falon két kör részlete lenne látható (5. kép). A feltételezés szerint azonban e két ív maga is egy vásznon található: „A festő épp festendő vászna elé állva lép elénk – és alig tesz különbséget a virtuális és a tényleges vászon, a háta mö-

<sup>19</sup> Ezen csak a lenyomat segítségével működő grafika segíthet, amely visszatükrözi a tükör elfordított látványát.

<sup>20</sup> Erről lásd Rényi András: *Eredeti vagy hamis? - A műértés tudományos alapjairól*. Mindentudás Egyeteme, VIII. szemeszter, 2006. február 20. IV–V. rész.



5. kép

götti üres felület és az arcását hordozó valós műtárgy között.”<sup>21</sup> Ebben az értelmezésben tehát két valóság (vagy inkább két tükör?) közé szorul a festő (festett alakja): egyik oldalról a tükör előtt áll, amelyben látja magát és azt a vásznat, amely viszont másik oldalon, tehát mögötte található, s kitölti a kép egész hátterét. Ugyanennek a képnek van egy másik lehetséges értelmezése is, mely a jobb felső sarokban látható vonalrészletet tekinti a festőállvány oldalnézetből látszó vetületének, s így a körszeletek nem lehetnek az állványra állított kép részletei. Igaz, így jelentésükre megnyugtató magyarázat nincs is.

A tükörtechnika révén tehát a képfelületen mélységet idéz meg a festő. De nem csak úgy, mint Alberti ablaka, amely kinyílna, és betekintést engedne saját belsejébe. Hanem úgy is, mintha a tükör felületéről emelkedne ki mindaz, ami látványként adódik. Például a Cornelis Sylviusról készült *trompe-l'œil* technikával készült arcképen,<sup>22</sup> ahol az ábrázolt alak egyik keze kinyúl a néző felé, míg a másik nyugodtan pihen a korláton, mely a kép síkját elválasztja a képsík mögöttinek érzékeltetett tértől.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Jan Cornelys Sylvius, 1646, Boston, Museum of Fine Arts.

Ugyanez a közvetítés a képen ábrázolt és a kép síkja előtti világ között zajlik le az általunk már említett könyöklő önarcképtípusnál (lásd a 4. képet).<sup>23</sup> Az ábrázolt alak mintha kitörne a tükör belsejéből, és összeköttetést keresne a mi világunkkal. Mindez persze optikai csalódás révén elért hatás, pusztán illúziókeltés. Még ha célja az is, hogy valóban közelebb hozza a nézőt az ábrázolt alakhoz, akkor is ott van benne valami becsapás, valami őszintétlenség: a tükör hazugsága.

Alpers szerint többek közt épp ezért utasítja el a kései Rembrandt a korabeli németalföldi festésmódot, amely a festékfelület finom megmunkálása révén is azt a hatást akarja kelteni, hogy a kép felülete nem kevesebb, mint a tükör felületének leképzése. Vagyis a képen ábrázolt valóságdarab igazából tükörben megjelenő valóságdarabnak kíván tűnni.

Az idős Rembrandt azonban nem elégedett a tükörbe száműzött valóság-illúzióval. Mintha a látható, illetve láthatóvá tett világot hamisnak tartaná. Helyette a képsík elválasztó jellegét figyelmen kívül hagyva próbál kontaktust teremteni nézői valóságával – a vastagon felhordott festékréteg már-már dombormű jellegű képződménnyé alakítása révén.

Am azzal, hogy a festék anyagával kezd építkezni, egyben kénytelen lemondani az ábrázolt kép élességéről. A tükör síkja elvész, a képen ábrázolt alak körvonalai elmosódottakká válnak, a fény szűrtén tör át a festékrétegeken – igaz, meg-megcsillan még egy-egy kiálló rögön. De hiszen nem is pusztán a visszatükrözés e képén az ábrázolás feladata – a tükör megvakul. És épp ez a momentum mond ellent annak a Rényi által képviselt elképzelésnek, mely szerint a kenwoodi portré háttérébe rajzolt körívekkel és a képsík megkettőzésével Rembrandt valamifajta technikai tökéletességre törekedne, versenyben az antik klasszikusokkal. Most már nem célja az optikai illúziókeltés. Én ezért inkább hajlanék arra a véleményre, amely a pasztózus felhordási módot úgy értelmezi, hogy „Rembrandt megtagadja a mesterségbeli tudás fitogtatását”, mert nem bízik a (tükör)kép valóságűségében, mivel szerinte „a szó (vagy az Ige) adja tudunkra az igazságot, nem pedig a látott világ” (Alpers 2000. 252–253). Ez az értelmezés persze csak akkor állja meg a helyét, ha a kései Rembrandt festészetét valóban össze lehet kapcsolni valamifajta protestáns vallási áhítattal.

<sup>23</sup> *Kőfalra támaszkodó önarckép*, 1639, grafika, Amsterdam, Rijksmuseum, illetve *Önarckép*, 1640, London, National Gallery.

## 9. ŐSZINTESÉG ÉS VALLÁSSÓSSÁG AZ IDŐS REMBRANDTNÁL

Úgy gondolom, hogy Martin téziséét folytatva arra a belátásra kell jutnunk, hogy a külső és a belső e korban megbomlott egyensúlya elvezeti Rembrandtot a felismeréshez, hogy a festészet célja nem lehet pusztán a külső megjelenés rögzítése, leképezése. Hisz ily módon könnyen áldozatává válhat a kép igazsága a megtévesztő és hamis külsőnek. Ezért amellettt érvelek, hogy Rembrandt önarcképeinek kérdése is valamiképp a külső és a belső közötti viszony, ami pedig nem más, mint az őszinteség új keletű, protestáns diskurzusának a lefordítása a képi művészet nyelvére.

E tétel igazolására úgy vélem, hasznos lehet, ha Rembrandt saját kezű arcképei festői szándékának értelmezéséhez összekapcsoljuk azokat két másik rembrandti képcsoporttal: egyrészt a bölcsességproblémát tematizáló, sötét szobabelsőben könyveket böngésző szenteket, filozófusokat ábrázoló életképeivel,<sup>24</sup> másrészt a kései vallásos tematikájú portrékkal.

Úgy gondolom, hogy a maga sajátos eszközeivel mind a három képcsoport kifejezi külső és belső radikális meghasonlását a protestáns diskurzusban, ami az őszinteségre vonatkozó elvárások felerősödését eredményezi. A külső megjelenés szolgáló leképezése nyilvánvalóan nem elégitette ki a kései Rembrandt művészi szándékait – épp ezért fordul el a tükörként felfogott képfelület eszményétől, és indul a lélek belső titkaira irányuló sejtetés sajátos képi, és csak rá jellemző technikai felé. Ahogy Alpers fogalmaz: „Az a vastag festékréteg, amelyet érett munkáiban [...] alkalmaz, szándékosan elhomályosítja a látható világ felszínét, míg átható bepillantást kínál az emberi lélek láthatatlan mélységeibe.”<sup>25</sup>

Hogy csakugyan ez a szándék vezérli saját kezű arcképein, azt a kései vallásos képek művészi szemléletmódjának elemzésével még inkább valószínűsíthetjük. A Getty múzeumban 2005-ben bemutatott kiállítás, melyet Arthur K. Wheelock, Jr. hozott tető alá kurátorként,<sup>26</sup> már felvetette a kérdést, hogyan kell értelmeznünk a kései vallásos tematikájú képeket – hogy vajon csakugyan egy csoportot alkotnak-e, vagy csak véletlenszerűen születtek meg egymás mellett ebben az időszakban. A Getty kiállításán 16 kép került egymás mellé, elég meggyőzően igazolva, hogy stílári és kompozíciós jegyek egyaránt összefüggést teremtenek e képcsoport tagjai között. Ráadásul a képek jellegzetes, rembrandtosan sötét tónusa, egyszerű, nem hivalkodó, az

<sup>24</sup> A bölcs, a filozófus témáját faggató képcsoport elemzésétől a jelen dolgozatban el kell tekintenünk, de talán egy másik alkalommal vissza kell térnem a témára.

<sup>25</sup> Uo. 250. Alpers például a *Julius Cívilis esküjét* (1661), a *Zsidó menyasszonyt* (kb. 1667) és a *Tékozló fiút* (kb. 1669) emlegeti.

<sup>26</sup> *Rembrandt's Late Religious Portraits*, June 7–August 28, 2005 at the Getty Center, <http://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt/homepage.html> (letöltve 2015. szeptember 3.).

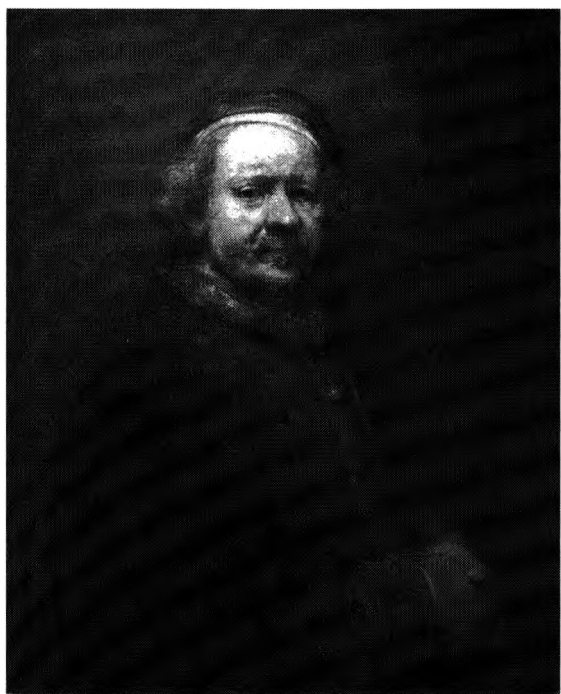


6. kép

előadásmódra látszólag nem is igen figyelő festésmódja és a bibliai figurák megjelenítéséhez választott sorsverte arcok mind-mind egy olyan programot sejtetnek, amely elveti a vizuális örömszerzésre irányuló törekvéseket annak érdekében, hogy a védelmezett vallási igazság mellett annál erősebben érvelhessenek.

Ha e képcsoport felől tekintünk a Rembrandt aláírást viselő Rembrandt-portrékra, azt fogjuk találni, hogy mind kifejezésmódjukat, mind stiláris jegyeiket tekintve sok hasonlóság van e képtípusok között. Tematikusan, vagyis ikonográfiailag is nyilvánvaló a kapcsolat köztük például azon az arcképen, amely Rembrandtot Szent Pálként ábrázolja<sup>27</sup> – olyan attribútumokkal téve egyértelművé a szerepet, mint a kard és a kibontott tekercs, melyen az Ephesus név olvasható (6. kép). Szent Pálhoz a megtérés fogalmát kapcsoljuk, s ha e szerepben ábrázolja magát a festő, akkor szükségszerűen kiteszi magát egy olyan értelmezésnek, mely az ő sorsára vonatkoztatja a bibliai példázatot. Az érdekes e kép esetében az, hogy továbbra is szerepjátszó arckép, ám itt mégsem lehet kétségbe vonni a személyes jelenlét igazságát: maszk és őszinteség itt nem zárja ki egymást – inkább egymás segítségére sietnek.

<sup>27</sup> *Önarckép Szent Pálként*, 1661, Amszterdam, Rijksmuseum.



7. kép

Ugyancsak az őszinteség jegyében áll az 1669-ben, tehát Rembrandt halála évében készült arckép, mely a londoni National Galleryben található (7. kép).<sup>28</sup> Pedig két szempontból is illúziókeltő a kép. Egyrészt azért, mert a festett Rembrandt egymásba kulcsolja kezeit, amit egy maga kezével festett kép nyilván soha nem tehet, hisz akkor nem tudja festeni a látványt a festő. Ám a beállítás és a kéztartás itt is a Raffaello-kép alanyáé – vagyis itt az ön-portré egy másik festő által alkotott portré mintáját követi. Másfelől a képen látható férfi öltözete sem korabeli – a 15. századból származott át Rembrandt képére. A standard értelmezés szerint a művész ezzel a 15. századi festészet iránti tisztelgését kívánta kifejezni. Az értelmezés szempontjából még fontosabbnak tűnik az a képalkotási mód, mely a viszonylag sötét tónussal és barnászvörös színregiszterrel, a részletek elnagyolásával, az arcra fordított megkülönböztetett figyelemmel és fénnel és az idealizálás igényének elvetésével olyan képi retorikát képvisel, mely az egyszerűség, őszinteség és tisztaság szavakkal írható körül. A meg nem szépített látványnak fontos része azonban a nem látható fele: a kép nagy részét kitölti az a sötét közeg, melybe

<sup>28</sup> *Önarckép 63 éves korában*, 1669, London, National Gallery.

főszereplőnk alakja belesüpped. Ezzel pedig sötét és világosság, láthatóság és láthatatlanság, ittlét és eltűnés feszültségi terébe kerül az ábrázolt figura.

Továbbá: mivel e kép festésekor is úgy helyezte el a tükroét az alkotó, hogy amikor – ha testét nem is, de legalább arcát – a tükörrel szembefordítja, akkor a kép nézőjével is szembekeöl, vele farkasszemet néz, fontos szerepet tölt be a jelentésképzésben a fürkésző, kiábrándult, vizenyős tekintet, amely nem is annyira a nézőnek szól, hanem a tükörben látott saját arcnak.

És még egy megjegyzés befejezésül: a Rembrandt által kidolgozott ecsetkezelési mód és a jellegzetes paletta egy olyan egyéni stílust eredményez, amelyet sokan másoltak, és mellyel egyes kutatók szerint maga a festő is időnként visszaélt. Ám kétségtelen, hogy ez az elnagyoltságában is meggyőző festői erényeket mutató, de rajzosságában is támadhatatlan arcképfestészet képes volt olyan mélységeket láttatni a magáról festett portrén, amelyek tisztán a mimetikus technikával elérhetetlenek. Rembrandt, aki öregkorára egyáltalán nem bízott a szemben mint az igazsághoz vezető kalauzban, épp a nem látható, a sötétség és a homály határait próbáló szuggesztivitásával tudott művészi hatást kelteni. Ehhez persze arra is szükség volt, hogy feladja a műalkotás tökéletességének antik-reneszánsz ideálját és vele az ábrázolt alak szépségének követelményét. A befejezett helyére az épp alakuló, a szépség helyére az ábrázolás igazsága került, s az ábrázolt alak tekintetében a protestantizmusban kifejlődő őszinteség erénye. A tökéletesség és a szépség helyére lépő igazságigény és őszinteség egy olyan protestáns teológiára épült, amelynek segítségével sikerült a látás iránti kétséget magát esztétikailag hatásos vizuális tapasztalattá formálni.

\*

Ebben a dolgozatban azt próbáltam megmutatni, hogy a kora modern korszakra jellemző antik-keresztény eszmetörténeti hatások miként vezetnek el – persze sok tekintetben eltérő módon – az önismeret problémájához a bölcséleti irodalomban éppúgy, mint a festészetben. Martin elméletére építve ezt a tendenciát az ember külső és belső énje közötti viszony átalakulásából vezettem le. Míg korábban a belső én és külső megjelenése között valamifajta harmónia volt az ideál, amit az egyéni természet és a természet egészének összecsengéséből vezettek le, addig e korszakra annak felismerése jellemző, hogy az ember képes a külső megjelenését aktívan befolyásolni – ezt a képességet nevezik prudenciának, amennyiben a mindenkorli helyzethez igazítja az egyén viselkedését. Ennek az a feltétele, hogy az ember megtanulja magát kívülről szemlélni, vagyis saját magát a másik nézőpontjából látni, és e tanulságokat saját énje alakításában hasznosítani (*self-fashioning*). Ám természetesen ennek a törekvésnek túlzó változata is elképzelhető, amikor már az emberi cselekvés és annak belső magja között olyan fokú feszültség támad, amely szétfeszíti az én egységét. Ennek kivédésére alakul ki az őszinteség



igénye a protestáns diskurzusból, ami a benső elsődlegességét hangoztatja az én formálásában.

A két kiválasztott művész esetében e fejleményeket vizsgáltam az irodalom és a festészet médiumában. Montaigne művét mint a külvilág változásaihoz folyamatosan igazodó én sokarcúságának dokumentumát vettem számba, utalva azonban arra, hogy e sokarcúság természetes határokkal rendelkezik már Montaigne elméletében is, vagyis az én szerepei mögött mégiscsak ott rejtőzik egy természetes alapokon álló, jól definiált én.

A katolikus Montaigne után a protestáns szellemiségű Rembrandt művészetében éppúgy tetten érhetőnek véltem az én nézőpontjának szűkös kereteiből történő kilépést. A saját arckép festése elképzelhetetlen a külső nézőpont felvétele nélkül, amit a tükör tesz lehetővé. Ám Rembrandt saját arcképein tudatosan vállal további szerepjátékokat, és ezzel teszi világossá, hogy milyen módon képes az én a maga képének formálására. Mégis, értelmezésem szerint a kései Rembrandt számára is fontossá válik az őszinteség protestáns diskurzusa, és a megjelenés optikai csalódásai miatt a látás igazságában csalódott festő kései műveiben épp a homály, a sötétben tartás, a vakság és a tükör funkció elvetése révén képes az őszinteség élményét adni a saját arcképével való művészi számvetésben.

## IRODALOM

- Alberti, Leon Battista 1997. *A festészetről, Della Pictura (1436)*. Fordította Hajnóczy Gábor. Budapest, Balassi.
- Alpers, Svetlana 2000. *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Fordította Várady Szabolcs. Budapest, Corvina.
- Baskins, Cristelle L. 1993. Echoing Narcissus in Alberti's „Della Pittura”. *Oxford Art Journal*. 16/1. 25–33 (internetes elérhetősége: <http://oaj.oxfordjournals.org/content/16/1/25.full.pdf>, letöltve 2011. január 30.).
- Belladonna, Rita 1980. Aristotle, Machiavelli, and Religious Dissimulation: Bartolomeo Carli Piccolomini's Trattati della pruidenza. In Joseph C. McLelland szerk. *Peter Martyr Vermigli and the Italian Reform*. Waterloo, Ontario. 31–32.
- Bruyn, J. et al. szerk. 2005. *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Rembrandt Research Project Foundation. Vol. IV. *The Self-Portraits*. Leiden, Martinus Nijhoff Publishers.
- Castiglione, Baldassare 2008. *Az udvari ember*. Fordította Vigh Éva. Budapest, Mundus.
- Cicero, Marcus Tullius 1974. *Válogatott művei*. Budapest, Európa.
- Greenblatt, Stephen 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Hadot, Pierre 2010. *A lélek iskolája. Lelki gyakorlatok és ókori filozófia*. Budapest, Kairosz.
- Montaigne, Michel Eyquem de 2001. *Esszék*. Bajcsa András fordításának felhasználásával fordította Csordás Gábor. I. könyv. Pécs, Jelenkor.

- Martin, John 1997. Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: the Discovery of the Individual in Renaissance Europe. *American Historical Review*. 102/5. 1309–1342.
- Melanchton, Philipp 1978. *Loci communes theologici*. *Melanchtons Werke*. Vol. 1. Szerk. Hans Engelland – Robert Stupperich. Gütersloh.
- Pavlovits Tamás 2008. A szkepszis helye Montaigne és Descartes gondolkodásában. *Világosság*. 2008/11–12. 59–72.
- Rényi András 2006. *Eredeti vagy hamis? – A műértés tudományos alapjairól*. Mindentudás Egyeteme, VIII. szemeszter, 2006. február 20. IV–V. rész.
- White, C. *et al.* szerk. 1999. *Rembrandt by Himself*. London – The Hague – Zwolle, National Gallery Publications – Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis – Waanders Publishers.